

/ Miklós Fenyves

„das Nächstliegende“ Zu Ingeborg Bachmanns *Alles*

Ich bin wohl nicht der einzige, der Ingeborg Bachmanns *Alles* im Literaturunterricht einsetzend nach einer harmlosen Einstiegsfrage wie etwa „Was ist der Unterschied zwischen der männlichen und weiblichen Hauptfigur dieser Erzählung?“ sich mit ebenso prompten wie unbeirrbaren Antworten konfrontieren musste wie „er ist herzlos“ oder „er ist nicht normal“. Da versucht man normalerweise die StudentInnen zu einer Diskussion anzuregen, in der das offenkundig gescheiterte narrative Programm des Ich-Erzählers erschlossen, beziehungsweise kulturgeschichtlich verortet werden kann, etwa in der Tradition der Sprachskepsis oder im Hinblick auf die intensive Auseinandersetzung mit der Geschichtsphilosophie in der Nachkriegszeit.¹ Was dabei irritierend anmuten mag, ist das Spiegelbild dieser Rollenverteilung in der Erzählung selbst: Es ist der Ich-Erzähler selber, der den Rahmen zur Deutung der Geschichte festlegt, indem er mit dem Hinweis auf ein abstraktes Schema das allegoretische Auslegungsgebot gibt: „Aber alles, was geschah, handelt nicht etwa von mir oder Hanna oder Fipps, sondern von Vater und Sohn, einer Schuld und einem Tod“?² Hanna, die ihn missverstehen soll – und von der die Geschichte laut diesem Erzählerkommentar nicht handelt –, hält sich hingegen „an das Nächstliegende“³, wie das Umbetten, das Wickeln, das Naseputzen etc. vom Ich-Erzähler bezeichnet werden. Pochte ich also auf das Erfassen eines nicht so naheliegenden Sinns der Erzählung, könnte ich mich – nach dieser, freilich forcierten Analogie – freuen, wenn ich von meinen StudentInnen nicht, wie es in der Erzählung heißt, „wie ein Ungeheuer“⁴ angestarrt werde. So einfach ist es aber nicht. Der Ausdruck „das Nächstliegende“ nämlich, mit dem der Erzähler den Tätigkeitsbereich von Hanna bezeichnet, fügt sich in ein Motivennetz ein, das ihm eine symbolische Bedeutung zuschreibt – eine Bedeutung, die dieses Sich-an-das-Nächstliegende-Halten ganz und gar von dem Assoziationsfeld der Naivität oder der Engstirnigkeit abrücken lässt. Und ich möchte mich in diesem Aufsatz mit dem Motiv der Nähe in der Erzählung *Alles* beschäftigen.

1 Siehe u. a. Löwith, Karl: Weltgeschichte und Heilsgeschehen. Stuttgart et al.: Kohlhammer 1953; Taubes, Jakob: Abendländische Eschatologie. Bern: Francke 1947.

2 Bachmann, Ingeborg: Werke. Bd. 2. Erzählungen. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München / Zürich: Piper 1984 (3. Auflage), S. 153.

3 Ebd., S. 142.

4 Ebd., S. 148.

Als Ausgangspunkt dienen mir dabei die letzten Sätze des rückblickenden mittleren Teils des Textes:

Es gibt eine Kälte innen, die macht, daß das Nächste und Fernste uns gleich entrückt sind. Das Grab entrückte mit den Umstehenden und den Kränzen. Den ganzen Zentralfriedhof sah ich weit draußen am Horizont nach Osten abtreiben, und noch als man mir die Hand drückte, spürte ich nur Druck auf Druck und sah die Gesichter dort draußen, genau und wie aus der Nähe gesehen, aber sehr fern, erheblich fern.⁵

Diese Schilderung des Begräbnisses des gestorbenen Sohnes Fipps stellt den Endpunkt der Geschichte dar, an dem dem erlebenden Ich die Welt samt den Mitmenschen entrückt. Auf diese Passage folgt der Schlussteil, der mit dem ersten Absatz der Erzählung, ebenso in der Erzählgegenwart verankert, durch Nicht-Narrativität bestimmt, einen Rahmen bildet, dessen Konstruktion, wie noch gezeigt wird, durch bildlich-motivische Beziehungen auch semantisch verstärkt ist. In diesem Schlussteil befinden sich die doppelbödigen Sätze, die als Antwort auf eine implizite Schuldfrage anzusehen sind: „Ich konnte zu ihm nicht freundlich sein, weil ich zu weit ging mit ihm. / Geh nicht zu weit.“⁶ Zu weit gehen, die Grenze überschreiten, sich nicht an das Maß halten – dies ist nichts anderes als die sittliche Schuld des Menschen, die in den griechischen Tragödien die Vergeltung der Götter, die tragische Katastrophe hervorruft: die Hybris. Und der Auftakt der Erzählung mit den versteinerten Figuren – und auch den Pfeilen – mag eine Vergeltungsgeschichte andeuten. In seinem Aufsatz *Zur Kritik der Gewalt* greift auch Walter Benjamin auf die Sage der überheblichen und in der Trauer um ihre niedergeschossenen Kinder versteinerten Niobe zurück, um ein Beispiel für die mythische Manifestation der Gewalt anzuführen.⁷ Der Übermut des Vaters in *Alles* lässt sich dabei nicht so eindeutig bestimmen. Der Plan zur Erneuerung der Schöpfung durch eine neue Sprache⁸ kann ebenso als frevelhafte Überheblichkeit betrachtet werden wie die äußere Position des Beobachters, des „Forscher[s]“,⁹ die der Vater im Laufe der Geschichte immer mehr einnimmt. Während er – gleichsam die Hamletsche Situation umkehrend – die Gesichtszüge des Neugeborenen noch als eine unbekannte Schrift, als Botschaft eines Geistes

5 Ebd., S. 157.

6 Ebd., S. 158.

7 Benjamin, Walter: *Zur Kritik der Gewalt*. In: Angelus Novus. Ausgewählte Schriften 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S. 42-66.

8 Die angeführten mythologischen Beispiele für Gewalt schließen die Möglichkeit aus, die vom Erzähler herbeigesehnte „Wassersprache“ oder „Blättersprache“, „Steinsprache“, „Schattensprache“ (Bachmann 1984, Bd. 2., S. 145.), die der auf Beherrschung gerichtete Sprache der Moderne mit ihren aus der jüdisch-christlichen Geschichtsauffassung ableitbaren Bestrebungen, die Welt „weiter[zu]bringen“ (Ebd., S. 146.), entgegengesetzt wird, als Bezugnahme auf den harmonisch geordneten Kosmos der griechischen Antike zu deuten. Allerdings spürt man eine gewisse Spannung zwischen der messianistischen Perspektive und der Orientierung an der Natur.

9 Ebd., S. 149.

entziffern will, wozu er „keinen Anhaltspunkt“¹⁰ findet, zögert er später nicht lange, die mit Wasser manipulierenden Kinder als künftige Ingenieure und ihr Spiel als technisch-rationale Beherrschung der Natur zu enthüllen, was zum Grund für die definitive Wende in seiner Haltung, für das „Fallenlassen“ von Fipps wird. Wie auch immer, er geht zu weit, im geläufigen übertragenen Sinne des Ausdrucks. Der Ausdruck hat aber auch eine konkrete Bedeutung, die sowohl durch den unmittelbaren Kontext als auch durch die Opposition Nähe/Ferne, die sich, wie erwähnt, als ein Konstruktionsprinzip der Erzählung ausmachen lässt, aktualisiert wird. „Zu weit gehen“, das heißt in dieser Auslegung ‚sich nicht an das Nächstliegende halten‘. Diese Opposition beschreibt aber nicht nur die grundlegende Gegenüberstellung von dem Erzähler und Hanna, sondern auch die letzte Veränderung in der Haltung des Erzählers zu seinem nunmehr verstorbenen Sohn beziehungsweise zu Hanna. Während er sich im Leben von Fipps nach einer Insel sehnt, von der aus „ein neuer Mensch“ als neuer Adam „eine neue Welt begründen“¹¹ könnte, fühlt er sich jetzt bereit, Fipps auf dem Rücken zu tragen, ihm bei einer Schlussrechnung zu helfen, oder ihm auf die Knie blasen, überhaupt, das einmal fallen gelassene Kind anzunehmen, im ganz konkreten Sinne des Wortes.¹² Was Hanna anbelangt, lesen wir, dass er „ohne ein Wort sagen zu müssen, Hanna erreichen“¹³ will:

Ich sehe nichts daraufhin an, weder meine Hände, die sie halten sollen, noch meinen Mund, in den ich den ihren schließen kann. Es ist unwichtig, mit welchem Laut vor jedem Wort ich zu ihr komme, mit welcher Wärme vor jeder Sympathie. Nicht um sie wiederzuhaben, ginge ich, sondern um sie in der Welt zu halten und damit sie mich in der Welt hält. Durch Vereinigung, mild und finster.¹⁴

Man könnte hier einwenden, dass im Schlussteil des Textes, in dem es also um haltende Hände, um eine Umarmung, um das finstere Fleisch und um einen Laut vor jedem Wort geht, auch die Sprache thematisiert wird, und zwar die überlieferte Sprache, der der Erzähler – dies ist ja der Grund aller Konflikte – seine Absage erteilt hat und die er jetzt, obwohl er sie nicht entlastet, doch in Anspruch nimmt: „jetzt [...] rede ich manchmal mit ihm in der Sprache, die ich nicht für gut halten kann“.¹⁵ Es wäre also eine Vereinfachung, diese innere Wandlung des Vaters bloß als Abkehr vom Geist als Organon der Erkenntnis und als eine – in der neuzeitlichen Philosophie seit Schopenhauer zu verzeichnende – Hinwendung zum Körper zu deuten. Um der Komplexität dieser letzten Passagen gerecht zu werden, müssen wir deshalb näher untersuchen, wie im Schlussteil der Erzählung auf die Sprache Bezug genommen wird.

10 Ebd., S. 142.

11 Ebd., S. 147.

12 Ebd., S. 158.

13 Ebd., S. 158.

14 Ebd., S. 158.

15 Ebd., S. 157.

Aber jetzt, seit alles vorbei ist und Hanna auch nicht mehr stundenlang in seinem Zimmer sitzt, sondern mir erlaubt hat, die Tür abzuschließen, durch die er so oft gelaufen ist, rede ich manchmal mit ihm in der Sprache, die ich nicht für gut halten kann. Mein Wildling. Mein Herz.¹⁶

Die Anreden „Mein Wildling. Mein Herz.“ vergegenwärtigen die Rede, deren Medium eben genannt wurde. Worauf es hier ankommt, ist der offensichtliche Unterschied zur oft zitierten, im Binnenteil befindlichen Darstellung der Sprache, nämlich als Grundriss zu der „schlechtesten aller Welten“:

Und ich wußte plötzlich: alles ist eine Frage der Sprache und nicht nur dieser einen deutschen Sprache, die mit anderen geschaffen wurde in Babel, um die Welt zu verwirren. Denn darunter schwelt noch eine Sprache, die reicht bis in die Gesten und Blicke, das Abwickeln der Gedanken und den Gang der Gefühle, und in ihr ist schon all unser Unglück.¹⁷

Im Schlussteil wird die denk- und verhaltenskonstitutive Rolle der vormals angeprangerten Sprache weder bejaht noch widerlegt, und der Erzähler bedient sich der Sprache in einer nicht-kommunikativen Funktion, spricht er doch jemand an, der nicht mehr lebendig ist, der – und dies ist ein möglicher Grund für die Aufrechterhaltung der alten, einzig möglichen Sprache – nur insofern da ist, als er angesprochen wird. Diese Anreden und alles, wozu der Vater nunmehr bereit ist, werden vom Erzähler als Annahme des Sohnes bezeichnet, was sich, wie gezeigt, in eine Reihe von Akten einfügt, die körperliche Nähe implizieren. Und die Anrede „Mein Herz“ steigert diese Nähe bis zur äußersten Grenze.

Damit ist aber die Fülle des Schlussteils nicht erschöpft. Hier findet sich ein Bild, das offensichtlich ein bedeutendes Element des ersten Satzes, freilich im modifizierten Kontext, wiederholt. „Wenn wir uns, wie zwei Versteinte, zum Essen setzen oder abends an der Wohnungstür zusammentreffen, weil wir beide gleichzeitig daran denken, sie abzusperren, fühle ich unsere Trauer wie einen Bogen, der von einem Ende der Welt zum anderen reicht – also von Hanna zu mir –, und an dem gespannten Bogen einen Pfeil bereitet, der den unbewegten Himmel ins Herz treffen müßte“¹⁸, heißt es im Auftakt, auf den der Schlussteil rückgreift: „Aber man müßte zuerst den Trauerbogen zerreißen können, der von einem Mann zu einer Frau reicht. Diese Entfernung, meßbar mit Schweigen, wie soll sie je abnehmen?“¹⁹ Es sei daran erinnert, dass der Bogen, d. h. der Regenbogen, im Alten Testament für den Bund zwischen Himmel und Erde, zwischen Gott und allen Wesen aus Fleisch steht, und zwar als Memento nach der Sintflut. Dieser intertextuelle Bezug scheint nicht so weit hergeholt zu sein, wenn man bedenkt, dass die sorgfältig vorgeführte Abstammung eine Seite später – „Und Sem zeugte Arpachsad“

16 Ebd., S. 157.

17 Ebd., S. 143.

18 Ebd., S. 138.

19 Ebd., S. 158.

usw. – eben von Noach bis Abraham, also von Bund zu Bund reicht. Im ersten Bild des Bogens, in dem zu Beginn der Erzählung, ist die Achse von Himmel und Erde noch vorhanden, auch wenn der Mensch mit diesem Himmel auf gespanntem Fuss steht: der Bogen bereitet am Bogen einen Pfeil (sic!), der den unbewegten Himmel ins Herz treffen müsste. Um sich an ihm zu rächen, oder um Liebe in ihm zu erwecken – ob dieses oder jenes Unterfangen gemeint ist, es ist sicher, dass es im wiederholten Bild des Bogens nur noch auf die zwischenmenschliche Beziehung ankommt. Das Modalverb ist jedenfalls dasselbe: „Aber man müsste zuerst“, das heißt, bevor man weitergehen kann, „den Trauerbogen zerreißen können, der von einem Mann zu einer Frau reicht“. Während im Alten Testament der Bogen als Memento eines Gewaltaktes beziehungsweise eines Verlustes zum Zeichen des Bundes zwischen Gott und Mensch wird, stellt hier das Zerreißen des Trauerbogens, wiederum eines Gedenkzeichens, das auf eine Katastrophe verweist, die Voraussetzung dar für den Bund zwischen einem Mann und einer Frau, für ihre Umarmung.

Der Bogen gibt aber ein übliches Bild für Geschichten ab, das sich auf die Erzählung *Alles* einmal mehr anwenden lässt: in den eben ausgelegten Bildern ist er etwas, was verbindet und zugleich auseinanderhält – eine Metapher, die für das Binnenstück dieser einfachen Rahmenstruktur anzuwenden ist. Nach der Logik des Bogen-Bildes in seiner zweiten Variation – als ein zu zerreißender Trauerbogen – gilt es, die vom Erzähler erzählte Geschichte als verbindende und trennende Form der Trauer zu zerreißen. Nicht das Vergessen wird herbeigewünscht, sondern eine Gemeinschaft beschwört, die sich nicht auf das Eingedenken des Verlustes gründet. Der wiederholten Behauptung „Ich denke nicht mehr“²⁰ wird vom Erzähler im letzten Absatz hinzugefügt: „Das Fleisch ist stark und finster, das unter dem großen Nachtgelächter ein wahres Gefühl begräbt. / Ich weiß nicht, ob Hanna noch wach ist.“²¹ Das Fleisch ist stark – in dieser Umkehrung des bekannten biblischen Satzes des wachenden Jesu zu seinen schlaftrunkenen Jüngern am Ölberg wird der Geist ausgeklammert und alles vom Körper erwartet, vom „Fleisch“, das in einer anderen Erzählung aus *Das dreißigste Jahr*, in *Ein Wildermuth* von der „Wahrheit“ „überfallen und verheert“ wird.²²

Das messianistische Denken des Ich-Erzählers wird, so meine Deutung, nicht von bloßer Resigniertheit abgelöst. Er kommt zweifellos zur Einsicht, dass sein Vorhaben, in die Geschichte einzugreifen oder aus der Geschichte herauszutreten, zum Scheitern verurteilt ist. Das Leben wird nach wie vor durch Schuld, Liebe und Verzweiflung beherrscht, Gefühle, von denen der neue Adam die Welt hätte erlösen sollen.

20 Ebd., S. 158.

21 Ebd., S. 158.

22 Ebd., S. 244.

Ich werde sie [die eventuellen Kinder] – sagt der Vater zum Schluss – verschlingen wie Kronos, schlagen wie ein großer fürchterlicher Vater, sie verwöhnen, diese heiligen Tiere, und mich betrügen lassen wie ein Lear. Ich werde sie erziehen, wie die Zeit es erfordert, halb für die wölfische Praxis und halb für die Idee der Sittlichkeit hin – und ich werde ihnen nichts auf den Weg mitgeben. Wie ein Mann meiner Zeit.²³

Die mythischen Formen der Gewalt wuchern fort, die Geschichte bestimmend, der man, da man nicht aus der Zeit heraustreten und nicht alles Neubeginnen kann, ausgeliefert bleibt. Dies ist die Lehre von Fippsens Todesarten: nicht nur die der Zeit-Zyste, sondern, durch den Hinweis auf die letzten Verse von Hölderlins *Hyperions Schicksalslied*, auch die des Stürzens von einem Felsen auf den darunterliegenden. Trotzdem, auch wenn dem Menschen nicht gegeben ist, in der Universalgeschichte Sinn zu finden, geschweige denn, sie zu steuern, bleibt nach Verabschiedung geschichtsteleologischer Vorstellungen noch die Möglichkeit dessen aufrechterhalten, was hier als gegenseitiges In-der-Welt-Halten bestimmt wird, ein Akt, der die Weltgeschichte weder verändern noch ihr ein Ende setzen will, und der sich, von den motivischen Zusammenhängen der Erzählung her, mit äquivalenten Ausdrücken wie Umarmung, Annahme und Anrede – es ist nochmals zu betonen, dass sich hier über die Möglichkeit eines im Körper verwurzelten „Wissens“ hinaus auch die eines besonderen, nicht referentiellen Gebrauchs der Sprache auftut – oder, negativ, als Nicht-fallen-Lassen umschreiben lässt. Und auch als Sich-an-das-Nächstliegende-Halten, allerdings von jedwedem Zweck entblößt, den Hanna mit ihrer alltäglichen Magie verwirklichen will.²⁴

Rudolf Bultmann, nach dessen christlichen Vorstellungen der Gläubige die radikale Freiheit von seinem alten Ich geschenkt bekommt, schließt sein Buch *Geschichte und Eschatologie* mit den folgenden Worten:

Je in deiner Gegenwart liegt der Sinn der Geschichte, und du kannst ihn nicht als Zuschauer sehen, sondern nur in deinen verantwortlichen Entscheidungen. In jedem Augenblick schlummert die Möglichkeit, der eschatologische Augenblick zu sein. Du mußt ihn erwecken.²⁵

Es ist unmöglich, zu wissen, ob ein solcher für den Erzähler von *Alles* wach werden könnte – das Ich muss ja die Rede *über* Hanna abbrechen.

23 Ebd., S. 158.

24 Was im Schlussteil von *Alles* als Umarmung und Vereinigung bezeichnet wird, setzt, wie erwähnt, die Absage an die lähmende Erinnerungsgeschichte, an die narrativ vergegenwärtigte Katastrophe voraus – dieser Bemerkung ist nun hinzuzufügen, dass, da das Wachsein oder Einschlafen Hannas vom Gelingen ihrer althergebrachten Methode, als Schlafmittel Schafe zu zählen, abhängt, muss ein tradiertes Muster bzw. das Muster einer Tradition auch von Hannas Seite suspendiert werden, damit die Vereinigung der Gatten ermöglicht wird. Oder ist der Schlaf als Anzeichen für die Stärke des Körpers zu deuten?

25 Bultmann, Rudolf: *Geschichte und Eschatologie*. Tübingen: Mohr 1958, S. 184.